SUPLEMENTO LITERARIO DE PAGINA/12 AÑO V Nº 293 15 • 6 • 2003

RADAR libros

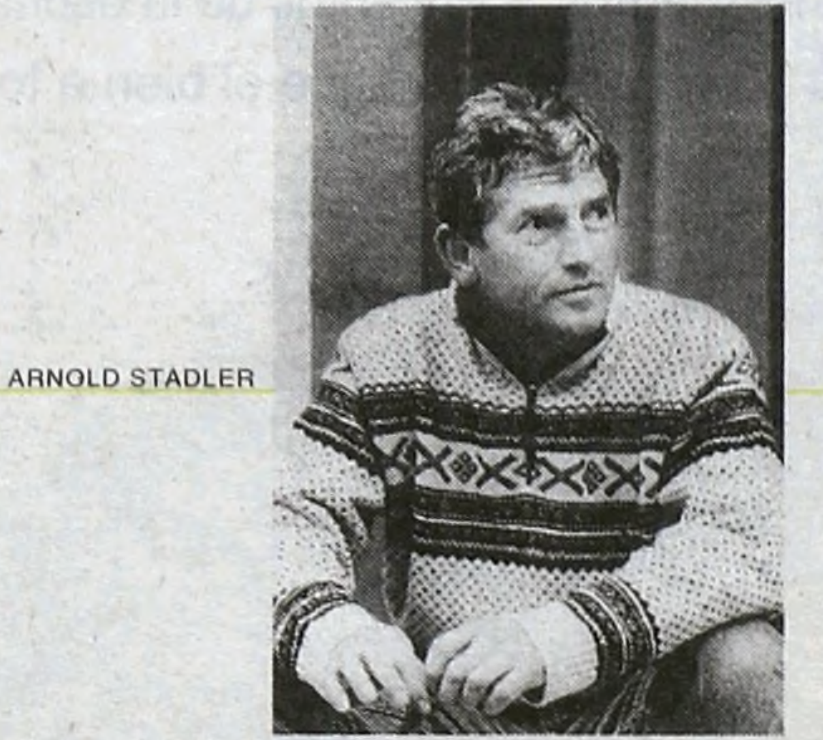
Martín Paz > Versiones argentinas de la *Divina comedia*
Mercosur > La integración empieza por el margen
El placer de los negros > Encantos de la escritura por encargo
El extranjero > Richard Price hace el bien a toda costa



Buscando al futuro Mann

Los relatos recopilados en *Nuevos narradores alemanes* (Sudamericana) funcionan como un panorama de la nueva literatura alemana, escrita en su mayor parte (en Alemania, Suiza y Austria) por autores de entre 30 y 40 años, hasta ahora prácticamente desconocidos en nuestro país. Radarlibros reproduce el prólogo de la antología y una entrevista exclusiva con una de las más jóvenes autoras antologizadas.

ARNOLD STADLER



KATJA LANGE-MÜLLER





INGO SCHULZE

El boom alemán

POR SILVIA FEHRMANN

La lengua alemana es un territorio difícil de habitar. En ese idioma se construyeron portentosos edificios del pensamiento y un siniestro sistema de exterminio. Frente a la página en blanco, un escritor en lengua alemana no sólo se enfrenta a las sombras de esos edificios literarios y teóricos. También tiene que confrontarse con una lengua que sirvió para dar las órdenes que perpetraron el mal absoluto. Los escritores reunidos en la presente antología (que afortunadamente no cae en la limitación de circunscribirse a una generación o a un país) trazan distintos caminos por ese territorio que lleva las huellas de la historia del siglo XX. Lo hacen a su manera: con la imborrable consternación de quienes habitan en el país (en la lengua) de las víctimas y de los victimarios.

En ese sentido, y con sabio criterio, la antología de Verena Auffermann traza tópicos, hilos conductores, *leitmotivs*. Una tarde de verano, unos jóvenes se topan en una estación ignota con un tren que va a Lourdes cargado de peregrinos enfermos ("La demora", de Peter Stamm). La protagonista de "Cine y fatalidad" de Ilse Aichinger vuelve a ver la misma película una y otra vez para ver la misma escena con trenes: una manera de estar cerca de su familia que pereció en un campo de exterminio. En "Una mosca atraviesa medio bosque", Herta Müller cuenta de una mujer que tras varias décadas sigue esperando al hombre que acaso pereció en un campo de castigo; en los trenes, observa, todo habla de los campos pero la gente calla.

Lo que no aparece en estos relatos es alguna intención moralizadora o educadora: simplemente comprueban el estado del mundo y la fuerza de las palabras para dar cuenta de los acontecimientos. "¿Habrá que desconfiar para siempre del mes de mayo porque en ese mes partió el tren hacia el campo de la muerte?", se pregunta Ilse Aichinger. Esa actitud –sopesar las palabras en lugar de dictar sentidos, en suma: narrar, no pontificar— diferencia a estos escritores de la tradición de los escritores alemanes de la posguerra.

Acaso sea pertinente recapitular brevemente la historia literaria de los años posteriores a 1945. Ante el panorama de una Alemania devastada y en ruinas, la generación de Heinrich Böll, Günter Grass y Hans Magnus Enzensberger se propuso reconstruir una sociedad democrática a través de grandes relatos que luego recorrieron el mundo. También del otro lado del muro, en lo que fue la República Democrática Alemana, se asignaba a la literatura una posición de extraordinaria importancia. Allí servía como sucedáneo de la opinión pública burguesa inexistente en el régimen socialista; los mensajes y las informaciones se transmitían entre líneas.

Con la caída del Muro, la población del Este comenzó a leer diarios sensacionalistas y dejó de necesitar de la literatura para mantenerse informada, para participar del discurso de la esfera pública no oficial. Haber perdido esa función social fue un duro golpe para los escritores de la RDA. Al mismo tiempo, también perdieron en Occidente el crédito a favor que significaba su condición de disidentes: sus textos dejaron de ser noticia. Los autores occidentales, en cambio, ya estaban vacunados contra esa decepción: habían tenido mucho tiempo para resignarse a la falta de incidencia de su literatura en la sociedad.

Entonces, tras la caída del Muro, lo que sucedió en el campo literario de Alemania fue el desencuentro. Con trazos similares al debate entre los que se fueron y los que se quedaron en tiempos de la dictadura argentina, los escritores se trenzaron en una discusión sobre las complicidades con el poder de turno que terminaron desprestigiando a los grandes nombres de ambos lados por igual. De ese conflicto da cuenta Hans Joachim Schädlich en "El asunto de B.", una historia de hermanos que se traicionan, un relato en clave sobre los enfrentamientos de los mandarines literarios contado por el idiota de la familia.

Luego vino el *boom*. En la segunda mitad de los años noventa, los narradores alemanes se reencontraron con su público. Los libros se vendían, los escritores jóvenes devinieron personajes públicos de lo más atractivos. Los suplementos culturales de los diarios de Alemania (temibles tribunas de opinión de un alcance impensado en nuestras tierras) se sumaron a la euforia: por fin volvía a haber una literatura legible en una lengua en la que en las últimas décadas se habían dado a luz grandes novelas, pero que había visto mermar a sus lectores.

Ese reciente *boom* es consecuencia también de un cambio de generación y de mirada. Los escritores que rondan los treinta y cuarenta años han dejado atrás la tradición del idealismo alemán y ya no creen que la literatura sea una instancia moral y educadora, lo que en cierta medida supone una liberación. Una interpretación apresurada quiso ver en este *boom* narrativo una definitiva capitulación ante la *short story* norteamericana. El malentendido fue prohijado por el germano-oriental Ingo Schulze, quien abrazó las formas narrativas de Raymond Carver o Ernest Hemingway para dar cuenta de los profundos cambios que implicó la reunificación alemana. A modo de ejemplo, léase su "Berlín Bolero", un despojado relato sobre la especulación inmobiliaria en Berlín, o "El zapato izquierdo", el cuento de Felicitas Hoppe sobre una excéntrica hermana que visita una y otra vez Berlín para quedarse sentada en un sofá, empeñada en ignorar esa ciudad que considera un invento.

Sin embargo, si por un lado privilegiar la narración parece una adaptación a los mecanismos del mercado cultural, en aras de hacer justicia al fenómeno del *boom* alemán habría que tener en cuenta que la recuperación de la narrativa también es consecuencia del reencuentro con la tradición narrativa de Europa Oriental. En efecto, bajo el socialismo real, y como suele suceder cuando no hay libertad de expresión, la transmisión oral tenía un papel clave. A falta de un discurso público creíble, el intercambio de relatos en clave metafórica se transformaba en la mejor manera de explicar el mundo.

A diferencia de los cuentos breves norteamericanos, que suelen ser escritos sobre el horizonte de una normalidad eterna e imperturbable, los relatos reunidos aquí no sólo incluyen una permanente alusión a la historia, sino que también dan pruebas de una subterránea violencia propia de los momentos críticos de una sociedad. Así, "En el país de Od" de Georg Klein cuenta los malabares al borde de la ley que hacen para sobrevivir unos trabajadores precarios: una refutación del paraíso de la prosperidad alemana. Stefanie Menzinger articula en "Contacto con Occidente" una suerte de pálido reflejo de un cuento policial donde la víctima muere tras encontrar a orillas del mar Báltico un maniquí con anguilas en los ojos. En "Junto al lago", Thomas Lehr pergeña un complot para hacer estallar la confianza de los suizos en la regularidad del mundo.

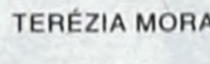
También los estrechos márgenes en que transcurre la vida moderna aparecen en estos relatos: Gert Loschütz cuenta en "Las puntas de los dedos" una historia de adulterio, sangre y renuncia al amor en un pueblo de provincia. Arnold Stadler relata una inquietante "Excursión al Africa"; Christoph Peters narra una guerra de termitas y hormigas observada por un cirujano estético; Lydia Mischkulnig reflexiona en "Corazoncito" sobre lo poco que queda de una vida cuando alguien muere solo.

Tampoco faltan en esta antología relatos que dialogan con los grandes escritores del pasado. Es que también Franz Kafka es clave para entender esta recuperación de las formas breves en la literatura alemana. En este sentido, otro de los *leitmotivs* consiste en el jardín zoológico, ese dispositivo que pretende cruzar la naturaleza con la razón y que desdesiempre apasiona a los alemanes. Los animales son cifra del desasosiego y la violencia en las "Cuatro miniaturas" de Katja Lange-Müller. En "La pregunta del guepardo", Terezia Mora pone en cuestión la relación entre burocracia y vida.

Por último, vaya una referencia a un relato que no parece integrarse en los tópicos descritos y que a la vez los contiene todos: "Transacciones o La escuela de la vida", de Ingomar von Kieseritzky. Los personajes (una familia en decadencia que falsifica antigüedades y unos alumnos de bachillerato en letras clásicas) parecen tomados de Thomas Mann, pero en lugar de novela de formación, se relata cómo se aprende a llenar páginas en una composición escolar: a falsificar un relato para el poder. El narrador no hace otra cosa que contar una buena parte de esos lugares comunes en que se ha transformado la vida moderna, por llamarla de alguna manera: descubrirse en el mundo, ir a la escuela, estudiar cosas superfluas, enamorarse por vez primera y sufrir de desamor, aprender a hacer transacciones, ingresar en la fuerza laboral. Esa secuencia de la que se componen las vidas occidentales y modernas en tiempos de paz sólo cobra sentido si se transforma en una manera de inventar, de leer, de mirar, en suma, si lleva a trazar un territorio propio. Algo de eso recorre todos estos cuentos: la necesidad de encontrar palabras para trazar un territorio. Aquí los relatos, allá el silencio.



PETER STAMM





TERÉZIA MORA

FELICITAS HOPPE

ENTREVISTA

Cruzar la frontera

La escritora húngaro-alemana Terézia Mora es una de las más jóvenes representantes del nuevo *boom* de la literatura en lengua alemana, del cual da cuenta *Nuevos narradores alemanes*. A continuación, una entrevista sobre su obra y su colocación en el panorama de las letras germanas de hoy.

POR GABRIELA ADAMO

Un año atrás, en pleno verano berlinés, Terézia Mora esperaba a un grupo de traductores sentada a una mesa de un concurrido café junto al Käthe-Kollwitz-Platz. Es el corazón del Prenzlauer Berg, un barrio de la ex Berlín Oriental que se puso de moda y tiene muchos puntos de contacto con el Palermo Viejo porteño. Florecen los bares y restaurantes, los negocios de ropa y las pequeñas librerías. Terézia (32 años, escritora, guionista y traductora del húngaro) pidió un café *macciatto* y se dispuso a conversar con entusiasmo sobre la ciudad explosiva que la rodeaba: "Berlín tiene algo espectacular que no se puede describir. Hay algo que simplemente está bien en esta ciudad. Tal vez sea su mezcla encantadora, el hecho de que muestre las huellas de una metrópoli de Europa Oriental y, al mismo tiempo, Occidental". Esta mujer pequeña y muy delgada, con ojos casi transparentes, ganó el premio Ingeborg Bachmann en 1999 por su libro de cuentos *Seltsame Materie* (*Materia extraña*). Se enoja ante el pedido de los editores de que escriba "una novela" y sigue publicando cuentos, todos muy bien recibidos por la crítica (obtuvo también los premios Adelbert von Chamisso, Open-Mike y Würth). Su narración "La pregunta del guepardo" acaba de ser traducida al castellano y forma parte de la antología *Nuevos narradores alemanes*, que presenta lo más novedoso que se está escribiendo en idioma alemán. Un año después de aquel encuentro, respondió algunas preguntas de *Radarlibros*.

El año pasado se hablaba del surgimiento de una nueva camada de jóvenes escritores alemanes con éxito en la prensa y en el público. ¿Sigue siendo así? ¿Se siente emparentada con ese grupo? ¿Qué autores de allí le resultan más notables?

–En 1999, cuando se publicó *Seltsame Materie*, yo no era tan consciente como hoy de que mi edad –y tal vez también mi género– jugaron un papel muy importante para que todo resultara tan fácil. Puedo decir que casi me pescaron por la calle y me ofrecieron un contrato editorial basándose sólo en mis primerísimos cuentos. Este camino, por supuesto, es muy diferente del que transita un autor que lucha durante décadas para que lo publiquen. Pero en el ínterin la situación cambió. En las editoriales reina la apatía, los planes de publicación volvieron a reducirse, ya no hay tantos lugares para los autores. Nos encontramos en una "situación intermedia". Todavía no está decidido –las editoriales no lo decidieron– si en el futuro seguirán con eso del "escritor de la temporada" o si se dedicarán a construir algo sólido en torno a sus autores. Es decir, si van a pensar en obras sueltas o en obras de vida. Realmente "emparentada" no me siento con nadie. Ya desde mi biografía soy "la persona sin parientes". Pero más allá de esto pienso que, de todas formas, el artista siempre está solo. Y notable en este caso es que aquellos autores que considero buenos no se puedan comparar con ningún otro. Ingo Schulze, por ejemplo, Jenny Erpenbeck o Thomas Lehr.

¿A quiénes consideraría sus modelos literarios?

–En mi socialización literaria los autores alemanes casi no juegan un papel relevante. Crecí con la poesía húngara (Attila Jószef, Janos Pilinszky) y, por el otro lado, con el "grotesco" centroeuropeo (Kafka, Hrabal). En mi adolescencia descubrí a Beckett, Joyce y Borges. Me influenciaron fuertemente; no tanto en la ejecución concreta de mis textos sino, más bien, en la forma de pensar y de encarar la escritura. Además, durante el trabajo, siempre se vuelven a encontrar nuevas cosas "viejas". Donald Barthelme, por ejemplo, o también Virginia Woolf. Los alemanes no me resultan muy importantes, no sé bien por qué. Aunque claro que soy una admiradora del Handke temprano (digo "temprano" porque lamentablemente no estoy informada sobre lo "actual"). No sé si puedo hablar de modelos. Digámoslo así: son personas y libros que me parecen buenos. Y claro que también Esterházy, pero ese nombre está fuera de toda cuestión.

¿Cómo influye en su escritura su trabajo como traductora? ¿Lo siente como un freno o como un estímulo?

–Me frena, en la medida en que me quita tiempo (traducir la novela *Harmonia caelestis* de Péter Esterházy colocó mi propia novela en segundo plano durante un año y medio). Me estimula porque me divierte y porque, al traducir, uno aprende constantemente. Para volver a mencionar *Harmonia caelestis*: sólo el trabajo con este libro me dejó en claro qué tan alta se encuentra la marca a alcanzar. Sólo tiene sentido intentar absolutamente lo mejor y para ello debo ser más radical, menos temerosa, más irreverente.

Nació en Hungría, pero vive en Alemania y escribe en alemán. ¿Qué papel juega en su literatura esa "ubicación limítrofe" entre dos países?

–Vivo "en el cruce" y eso tiene sus efectos, claro. Pero esto es algo que no me sucede desde que vivo en Alemania sino que es mi estado desde que estoy en el mundo. Mi familia en Hungría pertenece a la minoría germano-parlante, así que siempre estuvimos en dos lugares al mismo tiempo. Supongo que la frontera me va a acompañar durante toda la vida, no tanto como tema concreto sino como manera de pensar. De los autores alemanes –sobre todo occidentales– que se sienten ciento por ciento en casa y cuyo entorno nunca cambia, me separan mundos. Mi entorno (el de mi cabeza) varía constantemente: la historia está actuando y "arrea al hombre". Otro escritor alemán con una postura similar es Ingo Schulze. Sus obras reflejan esta forma de pensar. Me gustan mucho, porque son totalmente diferentes de la celebración de una nostalgia alemana con tinte a veces occidental, a veces oriental, que está de moda. Para él, como para mí, la literatura trata de otras cosas, de "a quién amamos y qué debemos comer", es decir, de lo existencial.

¿Cree que tras la caída del muro volverá a haber fuertes escritores *mitteleuropeos* o que el abismo entre Oriente y Occidente es insuperable?

–No lo sé. Tengo la esperanza de que gracias a la desaparición de las barreras políticas pueda nacer un diálogo nuevo entre la Mitteleuropa oriental y la occidental. Por el otro lado me pregunto si es que alguna vez Europa tuvo un centro único, o si eso sería deseable. Yo diría: esperemos.

El cuento "La pregunta del guepardo" no está incluido en *Seltsame Materie*. ¿Podría contarnos algo sobre su concepción?

–El cuento transcurre en un lugar anónimo, pero que se puede reconocer fácilmente como una ciudad de Alemania Oriental luego de la reunificación. Su concepción es bastante profana: se basa en una historia real, la de un amigo que era ex cuidador de animales y que hizo un curso para convertirse en empleado administrativo; de verdad le hicieron esta pregunta sobre el guepardo y de verdad sufrió, después, un derrame. Eso sólo ya es una buena historia, pero hace falta construir un "mundo" correspondiente en torno a ella para que se convierta en una "obra", y ese mundo tiene que ser existencial y auténtico (en el sentido estético, no necesariamente en el sociológico) para que funcione. La historia fue muy bien recibida. Un crítico dijo que con este cuento yo "había llegado a Alemania". Pero yo lo dudo: llegué a Alemania en 1990 con una mochila y un almohadón.

El futuro que ya fue



MEMORIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS
Joaquim Maria Machado de Assis

Trad. Adriana Amante
Ediciones de la Flor
Buenos Aires, 2003
288 págs.

POR ROMINA FRESCHI

Con *Memorias Póstumas de Brás Cubas*, Ediciones de la Flor inaugura la colección de Narrativa Brasileña con apoyo de la Academia Brasileira de Letras y la Fundación de Estudios Brasileros. Hoy, esta nueva traducción de una novela de 1881 no se propone como una mera repetición –aunque ninguna repetición carezca de sentido– sino como una revisión de ciertos pareceres sobre la obra machadiana, una puesta al día –y apuesta– de la traducción, y una punta para pensar tanto las letras brasileñas como las argentinas en el contexto de una literatura latinoamericana con tradición propia.

De esto hablan las notas introductorias de Adriana Amante y Roberto Schwarz (traductora y crítico, respectivamente). En el caso de la primera, centra su trabajo en la valoración de lo que, en traducciones anteriores, fue corregido como distracción y diletancias del autor: una sintaxis inconexa, disgresiva, y un uso errático de los pronombres, que Amante lee como testimonio consciente de un siglo en crisis, con cambios permanentes y sentencias fuertes pero insostenibles.

En ese sentido, relaciona al brasileño con el argentino Lucio V. Mansilla (y con su contexto nacional), acusado de los mismos "problemas" en el conjunto de una literatura argentina que a pesar de sus Borges y sus Airas sigue considerando ciertas formas como "naturales" e inamovibles.

En el caso de Schwarz, se reproduce un artículo suyo de 1989 en el que deconstruye la figura que ubicaba a Machado como un eterno subalterno que accede, a pesar de su origen (hay cierto descentramiento de nociones como el esclavismo y el proletariado en el ambiente concreto del Brasil de la época), al reconocimiento público. Contra las posiciones que ponderaban la posición del autor como subordinada a corrientes literarias y filosóficas dictaminadas desde el centro europeo, al igual que la de sus contemporáneos, Schwarz lee a Machado como un escritor plenamente consciente de las formas en boga y que las distorsiona, no por no poder acceder a ellas, sino por conocerlas perfectamente y no encontrar correlación con su contexto inmediato. Esta lectura ubica nuevamente a Machado en su lugar indiscutible, pero desde "una posición antimítica y dos veces negativa, exenta de chauvinismo conservador así como de abandono del juicio delante de Europa y el progreso, una posición racional y sin absolutos, que en cien años no envejeció".

Luego de estos marcos que justifican ampliamente la nueva edición, la novela se despliega superando airosa y airadamente esos mismos marcos. Desde el lugar externo de la muerte, el narrador Brás Cubas interroga desde múltiples costados ninguna otra cosa que la vida, en sus concepciones más íntimas y privadas, y en las más históricas y públicas.

En esa vida, y en una conversación entre el yo narrador y el tú lector que recorren juntos la novela, tanto la escritura como la lectura son interrogantes apasionantes. Las historias de amor, del individuo y de su egoísmo, de las relaciones familiares, de la política y las clases, de la literatura y la filosofía, se van entrelazando además con la historia de la misma historia y del escritor y sus personajes, incluso con la aparición de Quincas Borba, protagonista de otra novela.

Más posmoderna que decimonónica, y por eso más pesimista que confiada en el progreso, la novela trata igual de dar forma al siglo XIX –el siglo es una obsesión machadiana– y llega al XXI fresca e imperdible como entonces.

PERFILES

Waly Salomão (1943-2003)



El 5 de mayo de 2003, a las 7 de la mañana, murió en Río de Janeiro el poeta bahiano Waly Salomão. Fue velado en la Biblioteca Nacional entre nenias y batucadas, y cremado a las 9 de la mañana del día siguiente en el cementerio de Cajú. Tenía 59 años.

Waly era alto, vibrante, sonoro. Versátil en la pura materia: no vino al mundo para ser "clásico de nacimiento" sino para "tener hambre de transformarse". Poeta y letrista (trabajó con Caetano Veloso, Gilberto Gil, Moraes Moreira y Adriana Calcanhotto), intérprete y alquimista de las señales y desvíos que irradian las culturas, esteta voraz y verborrágico, amador de libros y de favelas, cifró su búsqueda en una palabra clave –travesía– y por eso fue un hábil constructor de puentes capaces de unir, con humor y sabiduría, "extremos" que a primera y torpe vista parecen inconciliables.

No fue ni pretendió ser un marginal de la cultura brasileña, tampoco un outsider. Ajeno a la soberbia solapada de los acólitos/émulos del barón de Teide, siempre estuvo cerca del corazón salvaje, en el centro –unas veces diáfano, otras tormentoso– de la vida misma. Decía que "todo poeta debe creer que su lengua es reina y señora del mundo, de las montañas, las selvas y las ciudades, y por lo tanto no se puede someter a los postulados de los profesorcitos de literatura. El poeta tiene que ser el líder de la lengua y para eso debe trabajar el triple que cualquier profesor, que sólo se preocupa por sus horarios y espera la jubilación". Como Oswald de Andrade –el más radical de los modernistas, el que puso a las vanguardias en sintonía con la literatura brasileña–, Waly se jactaba de ser un hombre sin profesión. Algunos de sus maestros: Walter Pater, Baltasar Gracián, San Juan de la Cruz.

Creía que la tradición no debía ser canónica sino interna, íntima. Quería "sentir que Manuel Bandeira soy yo, que Carlos Drummond de Andrade soy yo, que Murilo Mendes soy yo. Que cada uno de ellos desciende en mí como un caballo desciende en el candomblé. Que mi cabeza, mi corazón, mis entrañas no se comprimen en una visión dogmática. Quiero ser un hombre de caminos múltiples, un heterodoxo. Amar lo que no soy".

Como su amigo (y primer lector e impulsor), el gran Hélio Oiticica, Waly se dejaba guiar por la idea de experimentar lo experimental. Con Hélio descubrió el parangolé y a propósito de Hélio escribió en 1992: "Sol, eje de convergencias y divergencias y contradicciones millonarias, nieto del mentor militante del movimiento anarquista Ação Direta. Hélio Oiticica en tanto vértice de un Brasil complicado, un Brasil complejo. Culpa y culpa y culpa y cárcel oscura y calabozo y mazmorra; herencia pesada de un Portugal inquisidor, de la pedagogía colonizadora jesuita y del estigmatizante espíritu de la contrarreforma. Brasil es un gigante semidormido del Atlántico Sur, signado por un abismo socioeconómico casi sin paralelo en la Tierra: un puñado de millonarios representa la pieza teatral 'La vida en la isla de la prosperidad'... y una clase media cada vez más enjuta y una horda de miserables". Un Brasil que hoy, en el año 2003, promete cambiar la historia. Un Brasil donde la muerte (que siempre actúa de la misma, imprevista manera) sorprendió al Navilouco Sailormoon en plena efusión pública: convocado por el ministro de Cultura de Lula, Gilberto Gil, dedicaba su energía volcánica a hacer de la Secretaría Nacional del Libro un organismo vivo. Un nuevo puente.

En *Verdad tropical*, Caetano escribió: "La cara de Waly, su aire de seriedad dulce (el exacto opuesto a su personalidad habitual) quedó relacionada, para mí, con los momentos en que la frágil felicidad parecía posible". La felicidad que Waly encarnaba, la de las *Upanishads*: "Cuando se obtiene felicidad se actúa. Pero antes es necesario desear conocer la felicidad".

TERESA ARIJÓN

El futuro que ya fue



MEMORIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS
Joaquim Maria Machado de Assis

Trad. Adriana Amante
Ediciones de la Flor
Buenos Aires, 2003
288 págs.

POR ROMINA FRESCHI

Con *Memorias Póstumas de Brás Cubas*, Ediciones de la Flor inaugura la colección de Narrativa Brasileña con apoyo de la Academia Brasileira de Letras y la Fundación de Estudios Brasileros. Hoy, esta nueva traducción de una novela de 1881 no se propone como una mera repetición –aunque ninguna repetición carezca de sentido– sino como una revisión de ciertos pareceres sobre la obra machadiana, una puesta al día –y apuesta– de la traducción, y una punta para pensar tanto las letras brasileñas como las argentinas en el contexto de una literatura latinoamericana con tradición propia.

De esto hablan las notas introductorias de Adriana Amante y Roberto Schwarz (traductora y crítico, respectivamente). En el caso de la primera, centra su trabajo en la valoración de lo que, en traducciones anteriores, fue corregido como distracción y diletancias del autor: una sintaxis inconexa, disgresiva, y un uso errático de los pronombres, que Amante lee como testimonio consciente de un siglo en crisis, con cambios permanentes y sentencias fuertes pero insostenibles.

En ese sentido, relaciona al brasileño con el argentino Lucio V. Mansilla (y con su contexto nacional), acusado de los mismos "problemas" en el conjunto de una literatura argentina que a pesar de sus Borges y sus Airas sigue considerando ciertas formas como "naturales" e inamovibles.

En el caso de Schwarz, se reproduce un artículo suyo de 1989 en el que deconstruye la figura que ubicaba a Machado como un eterno subalterno que accede, a pesar de su origen (hay cierto descentramiento de nociones como el esclavismo y el proletariado en el ambiente concreto del Brasil de la época), al reconocimiento público. Contra las posiciones que ponderaban la posición del autor como subordinada a corrientes literarias y filosóficas dictaminadas desde el centro europeo, al igual que la de sus contemporáneos, Schwarz lee a Machado como un escritor plenamente consciente de las formas en boga y que las distorsiona, no por no poder acceder a ellas, sino por conocerlas perfectamente y no encontrar correlación con su contexto inmediato. Esta lectura ubica nuevamente a Machado en su lugar indiscutible, pero desde "una posición antimítica y dos veces negativa, exenta de chauvinismo conservador así como de abandono del juicio delante de Europa y el progreso, una posición racional y sin absolutos, que en cien años no envejeció".

Luego de estos marcos que justifican ampliamente la nueva edición, la novela se despliega superando airosa y airadamente esos mismos marcos. Desde el lugar externo de la muerte, el narrador Brás Cubas interroga desde múltiples costados ninguna otra cosa que la vida, en sus concepciones más íntimas y privadas, y en las más históricas y públicas.

En esa vida, y en una conversación entre el yo narrador y el tú lector que recorren juntos la novela, tanto la escritura como la lectura son interrogantes apasionantes. Las historias de amor, del individuo y de su egoísmo, de las relaciones familiares, de la política y las clases, de la literatura y la filosofía, se van entrelazando además con la historia de la misma historia y del escritor y sus personajes, incluso con la aparición de Quincas Borba, protagonista de otra novela.

Más posmoderna que decimonónica, y por eso más pesimista que confiada en el progreso, la novela trata igual de dar forma al siglo XIX –el siglo es una obsesión machadiana– y llega al XXI fresca e imperdible como entonces.

PERFILES

Waly Salomão (1943-2003)



El 5 de mayo de 2003, a las 7 de la mañana, murió en Río de Janeiro el poeta bahiano Waly Salomão. Fue velado en la Biblioteca Nacional entre nenias y batucadas, y cremado a las 9 de la mañana del día siguiente en el cementerio de Cajú. Tenía 59 años.

Waly era alto, vibrante, sonoro. Versátil en la pura materia: no vino al mundo para ser "clásico de nacimiento" sino para "tener hambre de transformarse". Poeta y letrista (trabajó con Caetano Veloso, Gilberto Gil, Moraes Moreira y Adriana Calcanhotto), intérprete y alquimista de las señales y desvíos que irradian las culturas, esteta voraz y verborrágico, amador de libros y de favelas, cifró su búsqueda en una palabra clave –travesía– y por eso fue un hábil constructor de puentes capaces de unir, con humor y sabiduría, "extremos" que a primera y torpe vista parecen inconciliables.

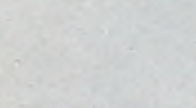
No fue ni pretendió ser un marginal de la cultura brasileña, tampoco un outsider. Ajeno a la soberbia solapada de los acólitos/émulos del barón de Teide, siempre estuvo cerca del corazón salvaje, en el centro –unas veces diáfano, otras tormentoso– de la vida misma. Decía que "todo poeta debe creer que su lengua es reina y señora del mundo, de las montañas, las selvas y las ciudades, y por lo tanto no se puede someter a los postulados de los profesorcitos de literatura. El poeta tiene que ser el líder de la lengua y para eso debe trabajar el triple que cualquier profesor, que sólo se preocupa por sus horarios y espera la jubilación". Como Oswald de Andrade –el más radical de los modernistas, el que puso a las vanguardias en sintonía con la literatura brasileña–, Waly se jactaba de ser un hombre sin profesión. Algunos de sus maestros: Walter Pater, Baltasar Gracián, San Juan de la Cruz.

Creía que la tradición no debía ser canónica sino interna, íntima. Quería "sentir que Manuel Bandeira soy yo, que Carlos Drummond de Andrade soy yo, que Murilo Mendes soy yo. Que cada uno de ellos desciende en mí como un caballo desciende en el candomblé. Que mi cabeza, mi corazón, mis entrañas no se comprimen en una visión dogmática. Quiero ser un hombre de caminos múltiples, un heterodoxo. Amar lo que no soy".

Como su amigo (y primer lector e impulsor), el gran Hélio Oiticica, Waly se dejaba guiar por la idea de experimentar lo experimental. Con Hélio descubrió el parangolé y a propósito de Hélio escribió en 1992: "Sol, eje de convergencias y divergencias y contradicciones millonarias, nieto del mentor militante del movimiento anarquista Ação Direta. Hélio Oiticica en tanto vértice de un Brasil complicado, un Brasil complejo. Culpa y culpa y culpa y cárcel oscura y calabozo y mazmorra; herencia pesada de un Portugal inquisidor, de la pedagogía colonizadora jesuita y del estigmatizante espíritu de la contrarreforma. Brasil es un gigante semidormido del Atlántico Sur, signado por un abismo socioeconómico casi sin paralelo en la Tierra: un puñado de millonarios representa la pieza teatral 'La vida en la isla de la prosperidad'... y una clase media cada vez más enjuta y una horda de miserables". Un Brasil que hoy, en el año 2003, promete cambiar la historia. Un Brasil donde la muerte (que siempre actúa de la misma, imprevista manera) sorprendió al Navilouco Sailormoon en plena efusión pública: convocado por el ministro de Cultura de Lula, Gilberto Gil, dedicaba su energía volcánica a hacer de la Secretaría Nacional del Libro un organismo vivo. Un nuevo puente.

En *Verdad tropical*, Caetano escribió: "La cara de Waly, su aire de seriedad dulce (el exacto opuesto a su personalidad habitual) quedó relacionada, para mí, con los momentos en que la frágil felicidad parecía posible". La felicidad que Waly encarnaba, la de las *Upanishads*: "Cuando se obtiene felicidad se actúa. Pero antes es necesario desear conocer la felicidad".

TERESA ARIJÓN



ENTREVISTA

Márgenes

Profesor en la Universidad de Santa Catarina (Brasil), el argentino Raúl Antelo es un observador privilegiado (cuando no un artífice) de los procesos de integración cultural en la región. Entre otras publicaciones suyas hay que destacar la edición crítica de la poesía de Girondo para la colección Archivos y *Modernidad y transgresión*, una recopilación de sus mejores ensayos. Próximamente aparecerá en la colección Escenarios críticos de Caracas *Potencias de la imagen*, que reúne una serie de conferencias sobre artes visuales.

POR DANIEL LINK

Tanto en Brasil como en Argentina asistimos a un momento de transformación política que vuelve a poner en el tapete la pregunta por la integración cultural de ambos países. ¿Cómo evalúa ese proceso? ¿Qué perspectivas augura?

–No es fortuito que, al regresar de Lisboa en 1492, Martin Behaim deslumbre a sus contemporáneos con un globo terráqueo. Les ofrece a la contemplación no ya lo maravilloso, las promesas de lo nuevo como acto de transformación repentina o fulminante, sino la insoportable presencia de lo *global* como proceso concomitante de acumulación y dispendio, es decir, como presencia invisible de lo monstruoso. O sea que de algún modo Brasil entra a la consideración de Occidente por esa vía. Así, cuando Montaigne escribe los *Ensayos*, su atención se detiene, sintomáticamente, sobre la antropofagia de unos indios brasileños llevados a Rouen. Cortemos abruptamente la escena e instalémonos en los años '30. Lévi-Strauss, contratado por el liberalismo paulista para crear una universidad moderna, viaja por el interior de Brasil en plena dictadura (que restringe movimientos y controla de cerca a los antropólogos extranjeros). Elabora, en *Tristes trópicos*, su metáfora de doble sentido, no sólo antropofágica sino antropoemética, en que comer y vomitar van de la mano. Algo, sin duda, mucho más complejo que los ensayos argentinos que interpretan la pampa como pérdida o destierro.

Pues bien, podríamos decir que *Tristes trópicos*, y con él la antropología estructural, con su suspensión de la historia, más que hablar de un estado del saber europeo, se perfilan como una lectura de la modernización autoritaria brasileña (marca común a Dom Pedro, Getúlio Vargas y a la dictadura militar). Volvamos entonces atrás y recordemos un texto del 900: *Los sertones*. En él, un periodista, ingeniero militar liberal-positivista, trata de encontrar la materia nacional que se resiste a la racionalización republicana, pero lo que en cambio encuentra Euclides da Cunha a través de su escritura es la paradoja de una "inclusión excluyente".

¿Qué nos dicen estos fragmentos? Que una cultura tan diversificada como la de Brasil ocupó desde el vamos un papel fundamental en la construcción del orden de lo global. Nos dice que, a diferencia del liberalismo argentino, que imaginó el país como desierto, y de allí pasó a pensar el papel de sus dirigentes como árbitros o legisladores de los trueques, las elites brasileñas no pudieron ignorar la relación de fuerza (plural) que las determinaban a partir de la cartografía imperial. Ulrich Beck ha llegado a hablar de la globalización como de una brasileñización de Occidente.

¿Qué papel podría cumplir la literatura en los procesos de integración regional? ¿Cuáles son las tradiciones literarias que convendría reivindicar para apuntalarlos?

–Las tradiciones se construyen constantemente. De modo muy amplio podríamos hablar, en toda la región, de dos versiones diferentes de modernidad. Tenemos, de un lado, la modernidad pedagógica, que tiene centro, instituciones y metas iluministas que alcanzar. Eso está en Sarmiento pero está también en Mário de Andrade o Antonio Candido. Hay, por otro lado, una forma de entender la modernidad como nada.

La modernidad pedagógica fue hegemónica hasta la dictadura. Aun en los '70 se oyó la pregunta de quién, entre los nacidos con el rock y el peronismo, reescribiría el *Facundo*. Hoy, más que Sarmiento, nos atrae Alberdi (cuya *Obra póstuma* acaba de ser editada), a quien, en algún momento, Ricardo Piglia identificó alegóricamente como el escritor contra el Estado y contra todos. En ese sentido, César Aira va más allá y da una vuelta sintomática al problema. Le interesa Alberdi por una nada sin resto, una pequeña farsa antirrosista, *El gigante Amapolas*, que hoy se lee como obra de un aventajado precursor de Jarry. O sea que, contra los universales pedagógicos manejados por Sarmiento, lo relevante en este caso es un saber *patafísico* de las singularidades o particularidades absolutas, como las llamaría Aira, que se asemeja al procedimiento del modernismo brasileño. Apelando, como subraya el mismo Aira, a promover una lectura distanciada y descentrada, lo cual reinventa el discurso sobre la nación. Es claro que esto invierte los postulados del modernismo pedagógico.

Aceptando làs evidentes diferencias culturales entre Brasil y Argentina, ¿qué aspectos de cada cultura podrían enriquecer la de su vecino?

–Más que un sistema de correspondencias, que en última instancia deja intocado un núcleo, que es la guerra simbólica entre naciones, creo que lo fundamental es aquello que ayuda a desmontar el propio estereotipo acerca del otro. Al brasileño, dejar de pensar que Buenos Aires tiene más librerías que todo Brasil; al argentino, que Brasil es nación de toda licenciosidad. Sin embargo, una versión radical de la alteridad debe ir más allá. La doble naturaleza de lo uno debe funcionar como un procedimiento de alternancia de velocidades, en que lo que está en juego son la reversibilidad y la torsión, no digo ya de formas nacionales, sino de fuerzas plurales, supra-nacionales.

¿Cómo funcionan las categorías de "límite" y de "márgenes", que Ud. ha trabajado últimamente, en relación con los procesos de globalización y de integración cultural?

–Prefiero el margen al límite. El límite es último e inequívoco. El margen posee una equivocidad intrínseca que lo vuelve penúltimo. Es siempre *liminar* a un nuevo sentido. En el análisis cultural, los márgenes son auxiliares fecundos para concebir los intercambios simbólicos. En la política del límite, ese *como si*, que es el núcleo de toda ficción y todo intercambio, queda aferrado a lo íntimo y descarta las lecciones de lo externo, versión superlativa de lo *exter*, lo extraño, lo extranjero, lo exterior. Habría por lo tanto que privilegiar el tránsito hacia una posición de margen, ni interna, ni externa sino *éxtima*. Volviendo a lo que hablábamos antes, pensar el Brasil como lo éxtimo de la Argentina.



ENTREVISTA

Márgenes

Profesor en la Universidad de Santa Catarina (Brasil), el argentino Raúl Antelo es un observador privilegiado (cuando no un artífice) de los procesos de integración cultural en la región. Entre otras publicaciones suyas hay que destacar la edición crítica de la poesía de Girondo para la colección Archivos y *Modernidad y transgresión*, una recopilación de sus mejores ensayos. Próximamente aparecerá en la colección Escenarios críticos de Caracas *Potencias de la imagen*, que reúne una serie de conferencias sobre artes visuales.

POR DANIEL LINK

Tanto en Brasil como en Argentina asistimos a un momento de transformación política que vuelve a poner en el tapete la pregunta por la integración cultural de ambos países. ¿Cómo evalúa ese proceso? ¿Qué perspectivas augura?

–No es fortuito que, al regresar de Lisboa en 1492, Martin Behaim deslumbre a sus contemporáneos con un globo terráqueo. Les ofrece a la contemplación no ya lo maravilloso, las promesas de lo nuevo como acto de transformación repentina o fulminante, sino la insoportable presencia de lo *global* como proceso concomitante de acumulación y dispendio, es decir, como presencia invisible de lo monstruoso. O sea que de algún modo Brasil entra a la consideración de Occidente por esa vía. Así, cuando Montaigne escribe los *Ensayos*, su atención se detiene, sintomáticamente, sobre la antropofagia de unos indios brasileños llevados a Rouen. Cortemos abruptamente la escena e instalémonos en los años '30. Lévi-Strauss, contratado por el liberalismo paulista para crear una universidad moderna, viaja por el interior de Brasil en plena dictadura (que restringe movimientos y controla de cerca a los antropólogos extranjeros). Elabora, en *Tristes trópicos*, su metáfora de doble sentido, no sólo antropofágica sino antropoemética, en que comer y vomitar van de la mano. Algo, sin duda, mucho más complejo que los ensayos argentinos que interpretan la pampa como pérdida o destierro.

Pues bien, podríamos decir que *Tristes trópicos*, y con él la antropología estructural, con su suspensión de la historia, más que hablar de un estado del saber europeo, se perfilan como una lectura de la modernización autoritaria brasileña (marca común a Dom Pedro, Getúlio Vargas y a la dictadura militar). Volvamos entonces atrás y recordemos un texto del 900: *Los sertones*. En él, un periodista, ingeniero militar liberal-positivista, trata de encontrar la materia nacional que se resiste a la racionalización republicana, pero lo que en cambio encuentra Euclides da Cunha a través de su escritura es la paradoja de una "inclusión excluyente".

¿Qué nos dicen estos fragmentos? Que una cultura tan diversificada como la de Brasil ocupó desde el vamos un papel fundamental en la construcción del orden de lo global. Nos dice que, a diferencia del liberalismo argentino, que imaginó el país como desierto, y de allí pasó a pensar el papel de sus dirigentes como árbitros o legisladores de los trueques, las elites brasileñas no pudieron ignorar la relación de fuerza (plural) que las determinaban a partir de la cartografía imperial. Ulrich Beck ha llegado a hablar de la globalización como de una brasileñización de Occidente.

¿Qué papel podría cumplir la literatura en los procesos de integración regional? ¿Cuáles son las tradiciones literarias que convendría reivindicar para apuntalarlos?

–Las tradiciones se construyen constantemente. De modo muy amplio podríamos hablar, en toda la región, de dos versiones diferentes de modernidad. Tenemos, de un lado, la modernidad pedagógica, que tiene centro, instituciones y metas iluministas que alcanzar. Eso está en Sarmiento pero está también en Mário de Andrade o Antonio Candido. Hay, por otro lado, una forma de entender la modernidad como nada.

La modernidad pedagógica fue hegemónica hasta la dictadura. Aun en los '70 se oyó la pregunta de quién, entre los nacidos con el rock y el peronismo, reescribiría el *Facundo*. Hoy, más que Sarmiento, nos atrae Alberdi (cuya *Obra póstuma* acaba de ser editada), a quien, en algún momento, Ricardo Piglia identificó alegóricamente como el escritor contra el Estado y contra todos. En ese sentido, César Aira va más allá y da una vuelta sintomática al problema. Le interesa Alberdi por una nada sin resto, una pequeña farsa antirrosista, *El gigante Amapolas*, que hoy se lee como obra de un aventajado precursor de Jarry. O sea que, contra los universales pedagógicos manejados por Sarmiento, lo relevante en este caso es un saber *patafísico* de las singularidades o particularidades absolutas, como las llamaría Aira, que se asemeja al procedimiento del modernismo brasileño. Apelando, como subraya el mismo Aira, a promover una lectura distanciada y descentrada, lo cual reinventa el discurso sobre la nación. Es claro que esto invierte los postulados del modernismo pedagógico.

Aceptando las evidentes diferencias culturales entre Brasil y Argentina, ¿qué aspectos de cada cultura podrían enriquecer la de su vecino?

–Más que un sistema de correspondencias, que en última instancia deja intocado un núcleo, que es la guerra simbólica entre naciones, creo que lo fundamental es aquello que ayuda a desmontar el propio estereotipo acerca del otro. Al brasileño, dejar de pensar que Buenos Aires tiene más librerías que todo Brasil; al argentino, que Brasil es nación de toda licenciosidad. Sin embargo, una versión radical de la alteridad debe ir más allá. La doble naturaleza de lo uno debe funcionar como un procedimiento de alternancia de velocidades, en que lo que está en juego son la reversibilidad y la torsión, no digo ya de formas nacionales, sino de fuerzas plurales, supra-nacionales.

¿Cómo funcionan las categorías de "límite" y de "márgenes", que Ud. ha trabajado últimamente, en relación con los procesos de globalización y de integración cultural?

–Prefiero el margen al límite. El límite es último e inequívoco. El margen posee una equivocidad intrínseca que lo vuelve penúltimo. Es siempre *liminar* a un nuevo sentido. En el análisis cultural, los márgenes son auxiliares fecundos para concebir los intercambios simbólicos. En la política del límite, ese *como si*, que es el núcleo de toda ficción y todo intercambio, queda aferrado a lo íntimo y descarta las lecciones de lo externo, versión superlativa de lo *exter*, lo extraño, lo extranjero, lo exterior. Habría por lo tanto que privilegiar el tránsito hacia una posición de margen, ni interna, ni externa sino *éxtima*. Volviendo a lo que hablábamos antes, pensar el Brasil como lo éxtimo de la Argentina. ■

EL EXTRANJERO

SAMARITAN
Richard Price

Bloomsbury
Londres, 2003
378 págs.

"El problema no está en querer escribir guiones para cine; el problema está en ser bueno escribiendo guiones para cine", explica Richard Price. Y Price (nacido en The Bronx, en 1940, con parte de su cuerpo paralizado por un trauma cerebral) sabe perfectamente de lo que habla porque tal vez sea uno de los pocos casos de escritor salvado –y no destruido– por Hollywood.

Price arrancó como novelista social en 1974 con la admirada *The Wanderers* (que Phil Kaufman llevó al cine en 1979) y se ganó el respeto de gente como Hubert Selby Jr., Martin Scorsese y Bruce Springsteen. Siguió en la misma onda con *Bloodbrothers* (1976, protagonizada en la pantalla por Richard Gere) y ahí nomás empezaron los problemas sobre qué contar porque lo que Price contaba era la propia vida. *Ladies Man* (1976) y *The Breaks* (1983) son novelas "desesperadas" y dictadas por una rampante fiebre cocainómana que casi quemó vivo al autor y lo dejó sin ganas de escribir ficción, pero con esa habilidad pasmosa para imaginar diálogos perfectos intacta. La gran pantalla era la solución obvia, y así surgieron películas como *The Colour of Money*, *Sea of Love*, *Mad Dog and Glory* y el video *Bad* de Michael Jackson.

En algún momento, Price decidió que era hora de volver a intentarlo y creó el autobiográfico ghetto de Dempsey para plantar allí dos novelas sociales que lo revelaron como un profundo investigador del color negro y de lo que ocurre cuando éste se mezcla con el blanco: *Clockers* (1992) y *Freedomland* (1998) vendieron mucho, fueron celebradas por la crítica, y demostraron que sus diálogos funcionaban muy bien en el celuloide y todavía mejor en el papel.

Ahora, con *Samaritan*, Price propone su novela más íntima y a la vez más ambiciosa. Su "héroe" se llama Ray Mitchell, creció en Dempsey, fue profesor de escritura, se hizo cocainómano, condujo un taxi, fue rescatado por un ex alumno que siempre lo admiró, ganó buen dinero escribiendo para una serie de televisión, y ahora decide volver a Dempsey para reencontrarse con su hija de trece años adicta a *Buffy: La Cazavampiros* (personaje formidablemente bien trazado) y, de paso, hacer el bien indiscriminadamente. Y así, claro, Ray es víctima de una monumental paliza que lo lleva a una sala de terapia intensiva y a ser interrogado por una amiga de su infancia ahora convertida en policía. Ray, por supuesto, no acusa a nadie y todo el libro –ordenado en una sucesión de investigaciones y *flashbacks*– es el intento de reconstruir lo sucedido. Sí: *Samaritan* puede leerse entonces como un muy bien aceitado *whodunit* –un thriller donde se intenta averiguar quién lo hizo–, pero es mucho más que eso. Hay algo de dostoievskiano en Ray, y el lector comprende enseguida que lo más importante aquí no es encontrar al culpable sino comprender la culpa secreta del castigado. El tema de *Samaritan* es la pasión casi autodestructiva con la que Ray busca ser querido "por su hija, por su novia de color, por el mundo entero" y el misterio de saberse un sobreviviente nato. Todo esto y mucho más envuelto para regalo en esos diálogos sin precio de Price.

RODRIGO FRESÁN

Novelas pornográficas, biografías más o menos falsas, libros de cocina, predicciones astrológicas, avisos publicitarios, fotonovelas, guiones de cine, televisión clase B y hasta periodismo amarillo: toda una literatura escrita al ritmo de las necesidades del sustento diario, pero que sus cultores reivindican como una práctica gozosa.

EL OFICIO DE ESCRITOR

Los negros al poder

POR LAUTARO ORTIZ

Sin nombre y sin rostro, la "literatura paralela" producto del encargo transita la delgada línea entre ficción y realidad. Todo es posible en la escritura por contrato, puesto que el pudor se esconde detrás de la máscara de lo anónimo. Desde ese lugar invisible los escritores hacen pie en un terreno minado por historias que, posiblemente, jamás habrían de contar. Al fin y al cabo estos oficios terrestres –pedazos de biografías– se convierten en una gran lupa para leer aspectos de sus obras, si se tiene en cuenta que, en mucho casos, han sido tomados como materia viva para el lenguaje: la predicción y la revelación de la poesía de Olga Orozco puede rastrearse hasta en la escritura de horóscopos que hizo la poeta pampeana para la revista *Para Ti* y *Clarín*, así como el concepto de trabajo está marcado a fuego en la obra de Enrique Wernike, quien peleó la vida entre la fabricación de soldaditos de plomo y la escritura de *slogans* publicitarios.

"Esclavos negros en las plantaciones de la literatura" –como los llamaba el visionario Lichtemberg–, los escritores que aceptan el desafío de crear por encargo en ocasiones hasta encuentran el disparador para sus propias obras: cómo no recordar frente a las páginas de *El jugador* de Fedor Dostoievski que el ruso la escribió en sólo dos semanas para pagar deudas de juego, o cómo olvidarse del incontenible Boris Vian, capaz de convencer a cualquier editor de que le otorgara un suculento adelanto fundado en su habilidad para redactar en una semana novelas de éxito como *Con las mujeres no hay manera*, o la serie de textos que firmó con el seudónimo de Vernon Sullivan.

"El asunto es ganar el condumio", sentenció alguna vez Augusto Roa Bastos al recordar sus 22 años de exilio en nuestro país, trabajando como conserje en un hotel alojamiento y escribiendo guiones para algunas películas olvidables. Eso mismo habrían dicho los escritores españoles exiliados en argentina en la década del '40 (María Teresa León, Rafael Alberti, Francisco Ayala, Rosa Chacel) si alguien los hubiese interrogado acerca de cómo era eso de escribir a destajo para la industria editorial local. Convocados para que hablaran sobre la intimidad de esos trabajos "impuros", diez escritores argentinos abren la puerta de la trastienda y cuentan cómo es vivir a salto de letra.

Secretos y mentiras

A principios de 1990, el narrador y periodista Hernán López Echagüe recibió a través de un amigo el encargo del empresario E. S. "El hombre –refiere Echagüe– había sido banquero en tiempos de la dictadura, y funcionarios de Martínez de Hoz lo habían conducido a la bancarrota. Quería contarlo todo. Pactamos un pago: cuatro mil dólares, dos mil en el momento y el resto contra entrega del original. Prestar mis palabras a un desconocido a cambio de una buena cantidad de billetes se me antojó un delito menor. Me hundí entonces en las espesuras de la tragedia ajena; vestí las ropas de ese hombre, me metí en su pellejo y en su pasado reciente. Estuve al frente de un banco, ocupé un despacho suntuoso, en mi residencia de Punta del Este recibí amigos y políticos, ofrecí créditos, impulsé inversiones, me reuní con autoridades económicas detestables, almorcé en el Alvear con personajes demoníacos, vendí y compré propiedades, proyecté edificios, me hice una escapada a París, de allí a Nueva York, amé como pocos lo han hecho el modelo económico norteamericano, y fui un auténtico peronista, de esos que añoran la comunidad organizada, los planes quinquenales y los pies dentro del plato. Hasta que me quitaron el banco y quebré. Y punto final al libro. Retomé mi personalidad, entregué al empresario el original del libro, y ocurrió lo inesperado: no me quiso pagar los dos mil dólares que faltaban y habíamos pactado como caballeros." Distinto es el caso del narrador platense Gabriel Báñez –autor, entre otras novelas, de *Paredón, paredón*–, quien encarnó una galería de personajes que bien podrían formar parte de su narrativa: "En la época del incipiente y falaz destape argentino fui Samantha Evans, la autora de cuentos eróticos para la revista *Shock*. También hice de negro literario para un importante empresario del acero y fui su voz redentora en la autobiografía donde expiaba culpas, luego de mandar a la quiebra a empresa y obreros. De ahí pasé a opinar sobre el conductismo y otras técnicas ligadas a la psicoterapia. En la piel de Albión Pereda confeccioné un par de revistas empresariales para una tarjeta de plástico. Hice asimismo, pero como Ibáñez, el libro de Córdoba para la campaña de Angeloz en esa provincia. Y mi curriculum mercenario se completa como la Dra. Miriam Balbuena, sexóloga radial. Sigo pensando, sin embargo, que Ibáñez es mi verdadera voz. De todos modos, con la I o sin la I en el apellido, siempre viví a costa de la palabra".

La narradora Ana María Shua asegura que nunca supo ganar dinero de otra manera que no fuera a través de la palabra escrita. Por eso, cuando le pidieron escribir una novela erótica no lo dudó, aunque la firmó como hombre. La obra por encargo, sin embargo, tomó rumbos inesperados: "Recuerdo que Rolando Hanglin hasta la recomendó en su programa radial. Encantadísimo con el tono machista del supuesto autor, le hizo un reportaje a mi marido por un celular, mientras yo intervenía diciendo disparates y fingiendo ser la musa del novedoso narrador".

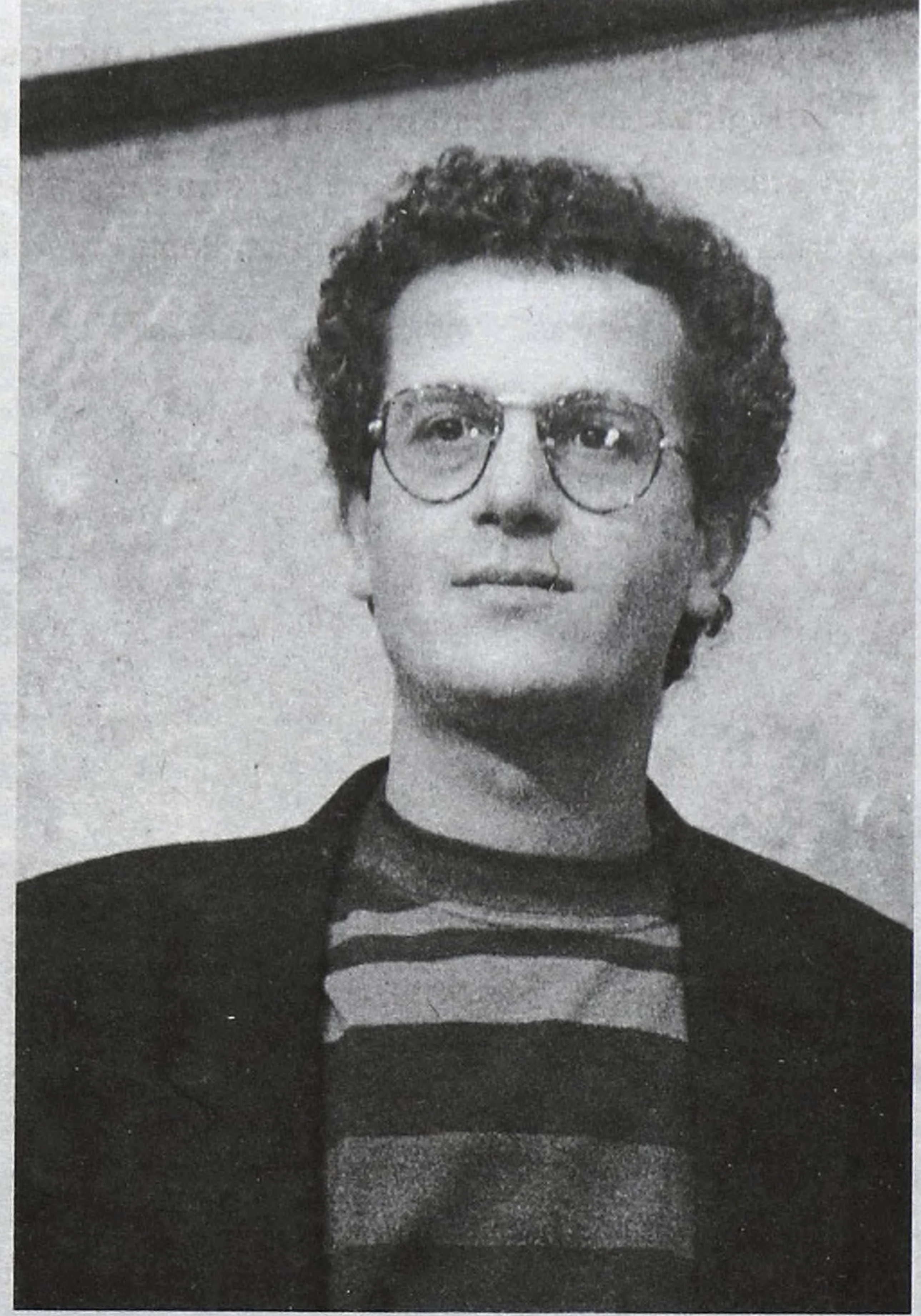
"En el tiempo libre entre el guión de un programa y otro, ahí donde la literatura sonríe, yo tiemblo"
SERGIO BIZZIO

Quien destina tiempo completo a sus trabajos paralelos a la narrativa es Sergio Bizzio, autor de varios novelones televisivos: "Desde hace 12 o 13 años, cuando escribí el primer programa, he redactado hasta el momento un número ínfimo de páginas de literatura en comparación con la montaña que dediqué a la TV. Sin embargo, no encuentro ningún efecto contaminante entre la confección de un guión y la literatura, ni siquiera en estos meses, en que estuve trabajando en dos programas ('Malandras' y 'La familia Potente')". El autor de *Planet* asegura que el tiempo utilizado en los trabajos por encargo se recupera "si al final de la línea me espera un cuento". A pesar del entusiasmo con sus dos nuevos proyectos (uno con Adrián Caetano y otro con Diego Kaplan) el desempleo siempre está latente: "En el tiempo libre entre un programa y otro, ahí donde la literatura sonríe, yo tiemblo".

Como el cazador pobre

Autor de varias novelas de culto, partícipe del movimiento surrealista argentino, para el poeta Julio Llinás su trabajo con la palabra está íntimamente ligado a sus vivencias: "La palabra fue una herramienta más para subsistir", dice. Y agrega: "Además de publicidad, redac-





té una autobiografía de un reconocido periodista y relator de fútbol y hasta di forma a aburridos artículos sobre diseño industrial". Mientras da los retoques finales a su nuevo libro *Brevedades*, reflexiona: "Escribir a pedido es una aventura ciega muy ligada a esa otra llamada poesía".

El cuentista Isidoro Blaisten rescata de sus innumerables oficios la experiencia: "A pesar de las largas horas que me insumieron esos trabajos, creo que la exigencia de tener que escribir determinadas líneas y ninguna más me ayudó a la hora de crear relatos". El autor de *Cerrado por melancolía*, además de redactar crónicas policiales, fue la voz oficial de un tarzanito argentino en la revista *Billiken*: "Debía contestar las cartas a los lectores de Tarzán a través de una campaña publicitaria de Toddy. A veces tenía que escribir demasiadas. Recuerdo que en un concurso de cuentos desde la revista dediqué una frase fulminante a una joven escritora, que tiempo después conocí: Vlady Kociancich".

"Escribir a pedido es una aventura ciega muy ligada a esa otra llamada poesía" JULIO LLINÁS

Un caso inverso es el narrado por la periodista Silvina Walger, quien dio forma y contenido a un trabajo de investigación sobre la frivolidad menemista como consecuencia de un encargo: "Antonio Gasalla me contrató para hacerle un resumen de la realidad política argentina que luego utilizaría en su monólogo televisivo. Tenía tantos datos sobre los funcionarios menemistas que Gasalla me dijo: '¿Por qué no escribís un libro con todo eso?', y de aquella sugerencia nació *Pizza con champagne*". Los antecedentes laborales de Walger como fichero viviente no terminan aquí; también elaboró resúmenes sobre personajes públicos para que Horangel confeccionara sus predicciones en *Los 12 del signo*.

Sobrevivir en el exilio

La otra cara de la literatura por encargo puede rastrearse en los años del exilio de los argentinos. Conseguir trabajo era tarea primordial y además se trataba de interrumpir por un instante ese desolador silencio creativo que impuso la última dictadura militar. El estímulo de la palabra podía llegar de cualquier lado: mientras el periodista Horacio Verbitsky lo buscaba escribiendo libros de cocina judía, el cineasta Eduardo Mignogna –en Madrid– adaptaba cuentos al formato de historieta, escribía avisos comerciales y se metía de lleno en la redacción de guiones para cine y televisión de poco valor.

Quien recuerda con detalles aquellos años es el poeta Horacio Salas, autor de 12 cuadernillos astrológicos que llegaron a vender 600 mil ejemplares en España. "Fue un trabajo para el sello Sedmay. Me dieron 20 días y 48 páginas para cada signo. Salí desesperado y me compré cinco libros sobre el tema." Entre otros pedidos, el desafío mayor fue escribir una novela pornográfica: "Yo tenía que adelantarle al editor los capítulos y, al mismo tiempo, soportar sus reclamos: '¡Hombre, más paja, más paja!', me decía. Era una historia muy loca, sobre una monja en tiempos de la guerra civil. Por aquel entonces escribir era una dosis de anestesia para apaciguar el destierro", concluye.

Fiel a su vocación de viajero, el poeta Jorge Boccanera se ganó la vida, entre otros oficios, escribiendo para la revista de viajes *Pasaporte 2000*, durante su exilio en México. A pedido de su amigo, Eduardo Molina y Vedia, Boccanera fue el encargado de armar notas a partir de fotografías y bibliografía que iban dejando sobre su escritorio. "Se suponía que eran escritas desde el lugar de la acción", dice. Oculto bajo seudónimos como Raúl Otagaray, el poeta anduvo "por los monasterios rumanos de Bucovina y las islas Cícladas del mar Egeo", y en el cuerpo de Víctor Englebert se trasladó "con el pueblo nómade de los bororos entre Níger y Nigeria". Tiempo después se perfiló como cronista de *shows* eróticos en centros nocturnos internacionales: "En París describí el ritual de Lova Moor, una nórdica que bailaba en el Crazy Horse, las piernas interminables de Elsa Manet (una mujer infernal flotando en las tablas del Casino) y la sacerdotisa del Moulin Rouge, Watusi, una vedette negra brasileña publicitada como africana. Recuerdo un *strip tease* colectivo en el Rip Off del teatro Montmartre, y a Ulla Tempest, la chica de Hamburgo, desnudándose en el cabaret Le Milliardaire. Describí a la Tempest con forma de relato futbolístico, como si me detuviera en cada una de esas jugadas que van anunciando el gol".

Gutiérrez a secas, la reciente novela de Vicente Battista, tiene como protagonista a un personaje que escribe libros por encargo. La misma tarea que el autor debió realizar para el sello Bruguera durante su exilio en Barcelona. Con el nombre de Tomás Baeza escribió, en una Olivetti destartalada, títulos como *La cábala, El Diablo en 25.000 palabras* y *Sectas y sociedades secretas*, mientras relataba historias de policías y ladrones que obligatoriamente transcurrían en Nueva York, Los Angeles o Chicago. Los secretos de escribir rápido y cobrar cuanto antes se los enseñó Alejandro Vignatti: "Me habían encargado un libro sobre sectas. Vignatti me prestó un viejo volumen, fechado en el 1900 y me dijo: 'Sacálos datos que necesites de aquí, pero no usés lo que está subrayado'". La razón era que su amigo también había utilizado ese volumen para un libro similar en la misma editorial: "Ese sistema, una suerte de intertextualidad, se llamaba *fusilar un libro*".

EN EL QUIOSCO

LAMUJERDEMIVIDA Nº2,
año 1, junio 2003. $ 3,90

El primer número de *Lamujerdemivida*, revista temática de letras, artes y psicoanálisis, estuvo dedicado al deseo. Su segunda entrega elige el tema del ridículo, según sus editores, "para no caer en la trampa de la solemnidad". El sumario habla por sí solo. Además del texto "Las muchas fronteras del ridículo" de Elvio Gandolfo hay contribuciones del colombiano Daniel Samper Pisano ("¿Por qué no se sonrojaba Robinson?") y Esther Cross ("Papelones"), y Vicente Battista recorre el ridículo argentino desde el virreinato hasta nuestros días en "El ridículo: una industria nacional". En la sección de psicoanálisis, Sandra Russo cuenta su primer análisis con un lacaniano incomprensible y Germán García escribe sobre las diferencias entre el ridículo, la vergüenza y lo sublime y la importancia de reírse de uno mismo. La revista, además, hace tierra con comentarios de espectáculos, agenda y clasificados, bien presentados. Muchas secciones fijas son divertidísimas. En "El criticón: Dos Margaritas", por ejemplo, Sergio Olguín y Christian Kupchick se despachan sobre lo que les gustó mucho poquito y nada, y se entretienen enalteciendo a Blur y denostando el último libro de César Aira; "El Yirante" es una entrevista de paseo con algún famoso: en este número recorren el zoológico con Jaime Bayly. En "Yo confieso", personajes notorios expresan odios y amores: Agustina Carri, la directora de *Los Rubios*, explica por qué detesta a Abbas Kiarostami (el texto es graciosísimo) y Daniel Melero reconoce que llora con las comedias rosa protagonizadas por Hugh Grant. "Artistas por artistas" tiene al tirabombas Gilad Atzmon escribiendo sobre John Coltrane y a Rep sobre Norberto Gómez.
La sección de cuentos se llama "El elegido" e invita a coordinadores de talleres literarios a que les envíen los mejores cuentos de sus alumnos. En este número, Angélica Gorodischer elige "Cuando Uther Pendragon", de su alumna Alicia Beletti. "Se busca un amigo" es una sección donde, con participación de los lectores, se va escribiendo una novela por entregas. Y con los noveles convive Juan Gelman, que ofrece tres poemas inéditos de su próximo libro, *País que fue y será*. Lo que busca fundamentalmente *Lamujerdemivida* es entretener, escapar de lenguajes crípticos y discusiones enclaustradas. Fresca y descontracturada, para nada elitista, no incursiona en terrenos nuevos, pero tampoco tiene ambiciones desmedidas. Vale la pena.

MARIANA ENRIQUEZ





FOTO: SEBASTIÁN FREIRE

El noveno círculo

La historia de la traducción en la Argentina está profundamente imbricada con la historia del Estado nacional, desde la actividad pionera de Bartolomé Mitre traduciendo los versos de la *Divina Comedia*. En estos días acaba de distribuirse una nueva versión de la magna obra de Dante.

POR MARTIN PAZ

Cuenta la leyenda literaria que el general Bartolomé Mitre, durante la guerra del Paraguay, dedicaba las horas vacías de los largos días sin combate a la traducción de la *Divina Comedia*. En una de aquellas bochornosas tardes en el monte, un oficial entró en la tienda de campaña del militar y al verlo sumergido entre diccionarios y hojas desparramadas, con curiosidad, inició el siguiente diálogo:

–¿Qué anda haciendo, mi general?

–Aquí me ve, traduciendo al Dante.

–Hace bien, a esos gringos hay que darles con todo.

La anécdota, probablemente apócrifa, circuló a lo largo del siglo en un puñado de variantes que alteraban el contexto y los interlocutores de Mitre, pero no el insidioso remate. Por su parte, el trabajo de Bartolomé Mitre inició una tradición de traducciones de la *Comedia* en el Río de la Plata, a la que se suma por estos días la de Antonio Jorge Milano editada por Grupo Editor Latinoamericano. La primera edición de la traducción de Bartolomé Mitre se publicó en 1889 con el título *El infierno de la Divina Comedia*. En su prólogo, Mitre señala dos causas que lo impulsaron a comenzar la tarea. Por un lado, una necesidad personal (su trabajo es el resultado de cuarenta años de relecturas obsesivas del texto). En segundo término, en un gesto de dantesca autosuficiencia destaca lo que considera una carencia objetiva: no existen traducciones en español dignas de la obra. En este punto Mitre era particularmente crítico de la traducción española de Pezuela, de moda hacia finales del siglo diecinueve.

Con una entonación más modesta, Angel Battistessa alcanzó el punto más alto del recorrido de Dante por las pampas y probablemente uno de los más altos en la lengua española. Su traducción, proyectada en 1965, año en que se cumplieron los 700 años del nacimiento del poeta, se publicó en su versión definitiva en 1984. Su edición bilingüe, ricamente ilustrada, enfrenta el texto original italiano con la nueva versión y elige los tercetos de endecasílabos, que sólo se verán alterados en su metro cuando el sentido del verso peligre. De esta manera, la traducción resulta bella, poética y clara, al mismo tiempo.

A fines del año pasado Antonio Jorge Milano publicó una cuidada edición en tres volúmenes, que repite la amabilidad de confrontar el texto original y ofrece un exhaustivo sistema de notas al final de cada capítulo. En cuanto a las ilustraciones, Milano recupera un puñado de ilustraciones clásicas (Botticelli, Gustave Doré o William Blake) y agrega algunas nuevas de artistas contemporáneos, como las de Oscar Capristo, María Cristina Criscuola y Clelia Speroni.

¿Cómo surge el proyecto de traducir una obra tan compleja?

–La *Divina Comedia* siempre me pareció una obra fundamental. La dificultad que encontré en mi propia lectura fue que la erudición de Dante puede ser un problema para los lectores que se enfrenten con la obra: cita muchísimas cosas sobre todo históricas, políticas, religiosas, contemporáneas a él y anteriores, que hacen que el lector se desanime. Puesto en ese papel de lector, decidí hacer una lectura minuciosa, para mí, de la que surgieron mis propias notas y luego, como corolario, la traducción, que fui haciendo a medida que leía el texto.

Usted habrá leído la traducción de Mitre, que en uno de sus prólogos explica las motivaciones personales y critica mucho las traducciones anteriores. ¿Por qué consideró usted necesaria una nueva traducción y qué opinión tiene de las traducciones anteriores?

–Mire, no soy tan presuntuoso como para considerar que era necesaria una nueva traducción y, sobre todo, la mía. Con respecto a la traducción de Mitre, tiene algunos méritos y deméritos. La de Battistessa (Buenos Aires, Asociación Dante Alighieri, 1984) es quizá la más meritoria. Aunque es irregular y personalmente me parece que en algunos momentos logra su objetivo y en otros no. Tengo la impresión de que su traducción refleja que fue hecha en distintos momentos y en un período muy largo. Mi traducción fue hecha en continuidad: ningún día dejé de trabajar en ella. Traducía aunque fuera diez minutos, cada día, hasta durante los viajes: me acuerdo de haber traducido parte de un canto del *Infierno* en un hotel en Uruguay. Me gusta una traducción de Montes de Oca, una traducción mexicana, que editó Porrúa. Es una traducción en prosa que me parece muy buena. Hay una española, de Crespo, que es en verso y que no me gusta. La traducción en verso es azarosa: en una traducción, conseguir el verso y la rima, en tercetos y endecasílabos, es una hazaña.

Es la hazaña que intenta Mitre con resultados desiguales. El texto original es una obra escrita originalmente en tercetos encadenados con una rima estricta. En su prólogo usted explica que optó por "tercetos ritmados". ¿Cómo resolvió ese primer problema?

–Conociendo la medida de mis fuerzas no decidí de ninguna manera hacerlo rimado. Lo ritmado (medida intermedia) tiene como objetivo poder enfrentar bien los versos del texto en la lengua original con la traducción. Hacer esos endecasílabos ritmados me permitió conservar el terceto, enfrentado con el terceto italiano. A mí me gusta, creo que a los lectores con un poco de conocimiento de otra lengua también, confrontar el verso italiano con el verso castellano. Muchas veces para corroborar lo que uno sabe de la otra lengua o para, con cierta malicia, tratar de ver qué errores cometió el traductor.

Un segundo problema es a qué español se va a volcar el texto original. Mitre anuncia en el prólogo que va a emplear el español del siglo XV, por considerarlo el más cercano al italiano de Dante. Después, en las sucesivas reediciones –hace cuatro reediciones en cuatro años y llega a corregir 1400 versos–, va dejando de lado esa decisión.

–Creo que la de Mitre fue una decisión errónea. Considero que hay que traducir al castellano contemporáneo y en el caso del Río de la Plata, cuidarse mucho de no hacerla en español peninsular.

Cuando un traductor se enfrenta a un texto antiguo tiene dos problemas a resolver: el primero es traer ese texto al momento en el que está traduciendo, a una lengua y un horizonte conceptual contemporáneo. En segundo lugar, el de recuperar el contexto histórico y lingüístico en el que la obra fue escrita. Esto último da como resultado muchas traducciones de textos clásicos llenas de arcaísmos, latinazos y neo-arcaísmos. Mitre, al referirse al incendio de Troya, traduce la "Ilión combusta": cuanto más se acerca a las llamas que abrasaron a Ilión, más se aleja de la semántica española. Entre esas dos opciones, la de traer el texto para que sea ágil a la lectura de un contemporáneo y la de recrear el momento en el que fue escrito, Milano se inclina por la primera: "La elección por la contemporaneidad del autor, tratar de reproducir el momento histórico de la lengua siempre es artificial. Se puede lograr una mejor traducción en la lengua contemporánea. Generalmente las otras opciones no resultan bien, como no le resultó a Mitre".

Antonio Jorge Milano, médico psiquiatra de profesión, demuestra que, en este trazado histórico por la suerte de Dante en el Río de la Plata, para traducir la *Divina Comedia* se puede ser General en plena campaña o médico cruzando el Río de la Plata.